

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 2 | 2010

La Reprise BIS

Reprise et intertextualité musicale

L'hommage à La Bolduc par des compositrices engagées vers l'avant

Covers and Intertextuality: The Tribute to La Bolduc by Frontline Female

Composers

Sophie Stévance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/701>

DOI : 10.4000/volume.701

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 59-81

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sophie Stévance, « Reprise et intertextualité musicale », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/701> ; DOI : 10.4000/volume.701

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Reprise et intertextualité musicale

L'hommage à La Bolduc par des compositrices
engagées vers l'avant

par

Sophie Stévance

université de Montréal

Résumé : Cet article étudie la notion de reprise sous l'angle de l'*Hommage à La Bolduc* rendu par sept compositrices à Mary Travers (alias La Bolduc), icône de la musique populaire au Québec dans les années 1930, à l'occasion du Festival SuperMicMac. Par des allusions, des références précises et explicites ou par de simples emprunts et citations, ces hommages sont autant de lectures que de relectures des chansons sélectionnées en abordant différents modes de jeux d'« intertextualité musicale ». Celle-ci se situe à deux niveaux : le pôle de la production, qui montre que les chansons engagées de La Bolduc sont elles-mêmes le témoignage d'une époque ; le pôle de la réception, pour exposer les résonances de ces chansons à partir de références autres et communes à la fois, comme la place des femmes dans la création musicale. Cette étude envisage ainsi la reprise à partir des aspects, des significations et des enjeux musicaux posés par l'intertextualité musicale, ici abordée sous l'angle de l'hommage alors conçu comme « réactivateur » de sens.

Mots clés : *Festival SuperMicMac – musique actuelle – chansons – musique populaire engagée – création féminine – intertextualité musicale – La Bolduc*

Le Festival Super MicMac n'était pas qu'une programmation musicale éclectique (du grec *migma*, « mélange ») autour de musiciennes « rebelles », ainsi que le suggère l'intitulé « Miquemaque ». D'origine néerlandaise¹, ce terme est également l'acronyme de « Musiciennes innovatrices canadiennes » (*Mic*) et « Musique actuelle et contemporaine » (*Mac*). Les Micmacs représentent également un peuple amérindien appartenant à la famille des Algonquiens et résidant principalement au Québec, sur le territoire de la Gaspésie (Micmac signifierait « terre du couchant », voir Wallis & Wallis, 1955). Organisé par Danielle Palardy Roger, directrice artistique des Productions SuperMusique, du 25 octobre au 12 novembre 2000 au Musée d'art contemporain de Montréal, cet « Événement musical de l'année » (Prix Opus, 2001) a été conçu comme une rétrospective sur la participation des femmes à la création musicale au xx^e siècle :

« Dans la foulée des fêtes du millénaire [...] nous avons voulu [...] créer un événement qui recoupait les musiques contemporaines, les musiques écrites, les musiques électro, actuelles, improvisées, un peu le jazz, l'électronica, les Djettes, la nouvelle lutherie, la performance. Ce que je voulais en faire au-delà d'un rassemblement de musiciennes, c'était un rassemblement de musique. » (Danielle Palardy Roger, dans Brunet, 2000a)

Le SuperMicMac rassemblait plus d'une centaine de participantes et offrait pas moins de dix-huit concerts de musiques populaires, contemporaines, improvisées, traditionnelles et folkloriques, de musiques techno, danse ou pop animées exclusivement par des femmes : celles-ci sont DJ (Maüs, Krista, Mighty Kat et Soul Sista), musiciennes Inuits (jeux de gorge) et canadiennes qui célèbrent le folklore québécois par un hommage à Mary Travers, alias La Bolduc (1894-1941), première auteure-compositrice-interprète professionnelle du Canada français et phénomène de l'industrie du disque des années 1930 (Dufour, 2001). Il est intéressant de mentionner que La Bolduc est née à Newport, en Gaspésie, à l'embouchure de la Baie des Chaleurs qui est un territoire Micmac (le toponyme *Gaspé* dérive d'ailleurs du terme micmac « *Gespeg* » signifiant « fin des terres »). Toutefois, Danielle Palardy Roger et Diane Labrosse nous ont affirmé qu'entre le choix du nom du festival, le lieu de naissance

1. Voir le *Grand Robert de la langue française*.

de La Bolduc et le nom des Micmac, il n'y a « pas de rapport volontaire. Ce n'est que pure coïncidence² ».

Dans le cadre de ce collectif consacré au thème de la reprise, cet *Hommage à La Bolduc* programmé lors de ce festival tend plus spécifiquement à être mis en avant. En effet, l'événement musical réalisé par sept compositrices canadiennes était non seulement l'occasion d'un devoir de mémoire vis-à-vis de Mary Travers, première chansonnière du Québec, mais plus largement vis-à-vis de toutes ces compositrices que l'histoire a fait taire. De la célébration d'une pionnière à l'engagement de ces musiciennes pour la reconnaissance de leur patrimoine et de leur art, la notion de reprise consiste ici en une lecture d'une œuvre originale : celle-ci occasionne de nouvelles sonorités, parfois même un remaniement complet, et questionne en même temps la place des femmes dans la création musicale aux lendemains de la *Marche mondiale des Femmes* (du 8 mars au 17 octobre 2000), lancée par la Fédération des femmes du Québec. Cet *Hommage* a donc permis à Diane Labrosse, l'initiatrice du projet, épaulée par Danielle Palardy Roger, Lori Freedman, Marilyn Lerner, Lee Pui Ming, Allison Cameron, Marie Pelletier et Joane Héту, d'aborder une chanson de leur choix du répertoire de La Bolduc. D'une façon tout à fait personnelle, ces compositrices lisent l'œuvre originelle à partir de références qui leur sont propres tout en utilisant des citations, des emprunts et autres effets inhérents aux chansons célébrées. Celles-ci font ainsi l'objet de *lectures* qui réaffirment l'originalité de La Bolduc en observant ses diverses manifestations dans ses contextes culturel, religieux, historique et social ; elles amènent également à de nouvelles interprétations par des *relectures*. De ce fait, si l'une des fonctions de la reprise, ici entendue sous la forme de l'hommage, est de relater une chanson ou un texte particulier, en donnant, par ailleurs, à penser celui-ci en fonction de réalités différentes, il y a intertextualité (musicale) à deux niveaux : celui de la *production* de La Bolduc, qui elle-même reste le témoignage d'une époque, et celui de sa *réception*, qui considère l'œuvre bolducienne et le temps dans lequel elle s'inscrit comme un processus dynamique, un système ouvert en explorant de nouvelles avenues à partir de réalités distinctes ; l'objectif de ces relectures est de *réactiver le sens* de l'œuvre-source (Jenny, 1976 : 279).

2. Danielle Palardy Roger et Diane Labrosse, entretien avec Sophie Stévance, Montréal, 21 octobre 2009.

Dans notre étude, l'intertextualité sera comprise tout à la fois comme le lien complexe qui unit l'œuvre à son créateur et l'acte de lire. Nous entendons donc par *intertextualité musicale* un phénomène d'écriture et un effet de lecture. Les enjeux de l'intertextualité se jouent sur deux plans : celui de la production, permettant de déterminer un personnage dans son contexte, et celui de la réception, permettant la fécondation d'une œuvre nouvelle qui vient renforcer la chanson d'origine en en réactivant le sens. Il y a interaction entre l'œuvre originelle, l'identité de son auteur et l'hommage rendu par le lecteur. Il s'agit alors ici de cerner la reprise comme un acte de création à deux niveaux (dans la création de l'original repris et dans la lecture qui devient la reprise) dans ce qu'il a de plus concret : comment la lecture des chansons de La Bolduc agit-elle sur les plans musicaux, émotionnels, imaginaires, historiques et culturels de ses lectrices ? En quoi l'œuvre de la chansonnière est-elle elle-même une lecture engagée de son temps ? L'objet général de notre analyse sera de montrer que la reprise consiste à interroger, par la spécificité des chansons reprises et de la chanteuse, le rapport au monde dans lequel vivent les sept musiciennes concernées.

L'intertextualité

Inspirée de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) qui considère que le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter une multiplicité de composantes linguistiques, stylistiques et culturelles, la notion d'intertextualité a, depuis, fait l'objet de nombreuses utilisations dans la théorie littéraire dès les années 1960, notamment par Julia Kristeva (*Séméiotiké*, 1969), Roland Barthes (*Théorie du texte*, 1974), le groupe *Tel Quel* ou Tzvetan Todorov, Michel Butor et Gérard Genette. En 1971, Jean Ricardou rassemble les différentes significations du mot et distingue tout d'abord deux modes d'intertextualité – le mode externe (rapport d'un texte à un autre texte) et le mode interne (rapport d'un texte à lui-même) (Ricardou, 1971 : 162 *sq.*) ; il va enrichir son étude en 1975 par l'*intertextualité générale* (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et l'*intertextualité restreinte* (rapports intertextuels entre textes du même auteur : Ricardou, 1975). La notion d'intertextualité s'est modifiée au fil du temps et reste aujourd'hui encore difficile à cerner théoriquement. Cette difficulté est essentiellement liée aux deux directions distinctes qu'elle semble avoir empruntées. En effet, « l'une en fait un

outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement, etc.) » (Samoyault, 2001 : 7-8). On comprend, dès lors, qu'une étude de l'intertextualité doit favoriser un aspect du concept plutôt que l'ensemble de ses aspects. Le terme doit donc être limité dans son application.

Étant donné notre objet d'étude (l'*Hommage à La Bolduc*), nous retiendrons, dans un premier temps, la définition de l'intertextualité avancée par Kristeva : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 85). Dans ce cas, on s'en tient à l'extérieur du texte littéraire, à ses lectures, sa réception. Mais si l'intertextualité est l'imbrication d'un texte dans tous les autres, elle l'est aussi avec l'histoire, l'horizon d'attente, qui doivent eux-mêmes être considérés comme un ensemble textuel. C'est ce qu'explique Kristeva dans « Le mot, le dialogue et le roman ». La sémiologue distingue « deux modèles d'organisation de la signification de la structure narrative » : l'axe horizontal, alors formé par le sujet et le destinataire, et l'axe vertical, constitué par le texte et le contexte. Il faut donc « [situer] le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les écrivant » (*Ibid.* : 144). Dans la perspective d'appréhender l'une des formes opératoires de la reprise à partir de l'événement musical dédié à La Bolduc, l'hommage peut apparaître comme un processus intertextuel, c'est-à-dire comme une intégration, par la chanson, de langages, de discours écrits ou oraux mais également sociaux, idéologiques, religieux et/ou politiques. Ainsi, dans les chansons de La Bolduc « fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain » (*Ibid.* : 120). L'œuvre bolducienne est donc en étroite relation avec le tissu social qui l'a vue naître, tout comme les hommages qui lui seront rendus, car c'est également de ce tissu social que l'artiste québécoise tirait son succès.

Le Québec des années 1930 est marqué par la crise économique et le chômage. Mary Travers, ménagère ordinaire, compose des chansons qui racontent simplement la vie quotidienne des gens peu fortunés aux valeurs familiales traditionnelles. Ses refrains entraînants sur des airs de gigue entrecoupés de « turlutes » (jeu de langue qui consiste en des intermèdes chantés construits sur des onomatopées pour évoquer le son du violon) dans un « joulal » typiquement canadien-français

(langage joyeux de la classe ouvrière) et humoristique, ses chansons deviennent rapidement de grands succès et assurent sa popularité tant au Québec qu'au nord des États-Unis. Surnommée « La Bolduc » en référence au nom de son époux, Edmond Bolduc, la chansonnière se fait le chantre des préoccupations du peuple canadien, plus particulièrement celles des plus défavorisés : les femmes, les Québécois et les sans-emploi.

Ces sept hommages à l'œuvre de La Bolduc, rendus par Diane Labrosse, Danielle Palardy Roger, Lori Freedman, Marilyn Lerner, Lee Pui Ming, Allison Cameron, Marie Pelletier et Joane Héту, ne sont pas de simples reproductions, à l'identique, donc de pâles copies qui ne diraient rien d'autre que ce que disent les chansons originales. Tout au contraire, il est ici question de la production d'une nouvelle œuvre. Élaborées dans des contextes musicaux très différents, les reprises de sept de ses chansons réalisent un processus de détournement en engendrant des œuvres originales, toutes chargées d'un sens différent à partir de représentations, de symboles et/ou d'arrière-plans plus ou moins similaires avec la chanson reprise. « La principale fonction de l'intertextualité est *transformatrice et sémantique*. Il ne s'agit pas de reproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transposer [...] dans le but d'inaugurer, d'engendrer une signification nouvelle. » (Eigeldinger, 1987 : 16-17) Par le jeu de l'intertextualité musicale, la reprise consiste ici à créer une œuvre originale à partir de l'origine. De là, elle éclaire l'acte de création dans sa production et sa réception. L'intertextualité permet de mettre en évidence les phénomènes d'emprunts, de réécriture, de citations, d'allusions ou de transformations de l'*Hommage à La Bolduc*. L'idée est d'analyser l'inscription de ces sept hommages dans le sillage d'une tradition tout en reprenant, parfois même en contournant ou en délaissant, un certain nombre de ses éléments. Comment expliquer ces inflexions nouvelles? Cet hommage montre que l'accent est mis sur la nouveauté, sur le renouvellement d'une œuvre qui permet à la nouvelle version de se diriger vers l'avenir, instaurant alors une dynamique de temporalité différente. « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée : car, ce dont on a à se ressouvenir, a été; c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux. » (Kierkegaard, 1990 : 65-66) La reprise correspond donc à une énergie créatrice plutôt qu'à un retour du même : c'est un *souvenir tourné vers l'avant* (Kierkegaard).

L'Hommage

Comme avant elle Charles Trenet³, la musicienne à l'origine de l'événement, Diane Labrosse (née en 1950), a souhaité relire quelques-unes des chansons du répertoire de cette pionnière engagée. La co-fondatrice des SuperMémés (aujourd'hui Productions SuperMusique) s'est ainsi entourée de six autres musiciennes venues de tout le Canada : Lori Freedman (1958), Marilyn Lerner (1957), Lee Pui Ming (1956), Allison Cameron (1963), Marie Pelletier (1959), Joane Hétu (1958) et Danielle Palardy Roger (1949). Parmi un éventail de chansons proposées à chacune des compositrices, l'idée de Labrosse était de repenser les sept chansons sélectionnées de manière très personnelle. Ainsi, certaines chansons ont fait l'objet d'un nouveau titre, comme c'est le cas de *Le Sauvage du Nord* (1931) devenue, sous la baguette de Palardy Roger, *Quitte pour quitte*⁴, titre par ailleurs extrait du refrain. Il en est de même pour *Fin Fin Bigaouette* (1920), réduite à *Fin Fin*⁵ par Cameron, ou *Découragez-nous pas*⁶ de Labrosse d'après *Ça va venir, découragez-vous pas* de La Bolduc (1935) et *Bout'd'R-100*⁷ de Hétu, d'après *Toujours « LR-100 »* (1930). Les chansons suivantes conservent, quant à elles, le titre original : *Les Filles de campagne* (1931) par Freedman⁸, *Les Maringouins* (1930) par Ming⁹ et *La Pitoune* (1930) par Pelletier¹⁰. Interprétées par l'Ensemble SuperMusique¹¹, ces chansons de La Bolduc sont ainsi re-crées par sept musiciennes qui les

3. « Dans les rues de Québec » (1950) écrite à partir de « Chez Gérard ».

4. Pour voix, sax, violon, alto, piano, échantillonneur, percussions, guitare électrique et basse électrique, 11'.

5. Pour voix, harmonica, clarinette, clarinette basse, saxophone, violon, guitare électrique, contrebasse, piano, batterie, percussion, 10'.

6. Pour voix, piccolo, clarinette, saxophone baryton, violon, guitare électrique, basse électrique, piano, échantillonneur, batterie, percussion, 7'.

7. Pour voix, flûte, flûte basse, saxophone, clarinette, guimbarde, violon, alto, guitare électrique, basse électrique, piano, accordéon, percussion, batterie, 8:54'.

8. Pour voix, clarinette, clarinette basse, saxophone, appeaux, violon, guitare électrique, contrebasse, piano, échantillonneur, accordéon, batterie, percussion, 10:52'.

9. Pour voix, flûte, saxophone, appeaux, violon, guitare, contrebasse, accordéon, percussions, 9:47'.

10. Pour voix, sax, violon, alto, contrebasse, échantillonneur, piano, percussion, batterie, 10:03'.

11. L'Ensemble SuperMusique est un ensemble à géométrie variable. Pour l'occasion, il était dirigé par l'altiste Jean René et se composait des musiciens : Fabienne Bélair (percussions), Gabrielle Bouthillier (voix), Pierre Cartier

abordent en fonction de leur propre expérience musicale, mais aussi à partir des composantes littéraires, musicales et sociales de chacune des chansons traitées : « Il s'agissait de partir d'une chanson de La Bolduc et de faire autre chose [...] C'était assez libre, en somme, mais il ne fallait pas composer à sa manière. Il fallait plutôt s'en inspirer et créer autre chose », explique Diane Labrosse (citée par Brunet : 2000*b*). Musicalement, l'apport est considérable. Les effets sonores abondent grâce à l'électronique (échantillonneur), aux instruments électriques (guitare et basse) et plus traditionnels (harmonica, accordéon et violon, instrument roi du folklore québécois), mais également par le traitement particulier des instruments plus classiques, tels le saxophone, la clarinette, la flûte ou les cordes, desquels sont extraits des modes de jeux sonores insolites. Pareil traitement est typique du courant musical « actualiste¹² » où cohabitent différentes tendances musicales (pêle-mêle bruitisme, sons électroniques, improvisation libre, rock, chanson, poésie ou musique du folklore). Dans ces hommages, tout se joue entre sons musicaux et sons bruitistes avec des références musicales explicites, des reprises thématiques, des parodies et des pastiches ainsi que des allusions. Ce sont là des formes d'intertextualité qui permettent aux compositrices de penser les chansons-sources de plusieurs manières. On découvre ainsi de subtiles (parfois même « physiques ») manipulations aux instruments, des explorations vocales, des ballades inspirées du folklore (*Les Filles de campagne*), des citations (*Boutt'd'R-100*), des évocations au style jazz ou au style contemporain (*Les Maringouins*), sans oublier la présence des grands « tubes » de la tradition musicale occidentale (*7 variations et thèmes sur La Pitoune*). Ces compositrices cherchent à créer le timbre, à l'accueillir dans toute sa diversité dans un temps autour duquel seront provoqués des événements d'émissions et d'interceptions des sons, bruits naturels ou artificiels. La reprise répond ici à une esthétique de l'hétérogénéité où l'œuvre initiale est considérablement transformée : « Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas. » (Rabau, 2002 : 65)

(contrebasse), Jean Derome (saxophone alto, flûte, jouets, voix), Jacques Drouin (piano), Diane Labrosse (accordéon, clavier et échantillonneur), Jean-Denis Levasseur (clarinette, saxophone ténor, voix), Kristin Molnar (violon), Pierre Tanguay (batterie) et Marc Villemure (guitare électrique). Enregistré en concert à Montréal par Radio-Canada, le 25 octobre 2000.

12. Voir STÉVANÇE, Sophie, *Musique actuelle*, livre à paraître aux Presses de l'université de Montréal.

« Le lecteur, c'est le sujet tout entier, le champ de la lecture, c'est celui de la subjectivité absolue : toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, quelques protocoles rhétoriques, au-delà desquels très vite c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle : ou désirante, ou perverse, ou paranoïaque, ou imaginaire, ou névrotique – et bien entendu aussi dans sa structure historique : aliéné par l'idéologie, par des routines de codes. » (Barthes, 1984 : 47)

L'intérêt de cet hommage réside dans la liberté prise à l'égard des chansons de La Bolduc, tout en restant le plus fidèle possible à leur esprit. De ce subtil dosage entre reproduction et distance, jeu de correspondances et échos, il s'agit de retracer le parcours biographique de la pionnière des chansonniers. En effet, inspiré de la chanson d'amour satirique *Le Sauvage du Nord*, Danielle Palardy raconte, dans *Quitte pour quitte*, la séparation virtuelle entre La Bolduc et un soupirant supposé. Musicalement, la compositrice a joué, dès l'ouverture de l'œuvre qui commence par ailleurs telle une procession, avec les sons graves. Dans cette marche lente, elle intercale les voix soutenues en polyphonie avec le violon jusqu'à provoquer des entrechocs entre le duo vocal, la répétition de sons stridents ponctués par des roulements de tambour et les hurlements du saxophone. Les relations sont donc tendues alors que la chanson-source est plutôt d'humeur joyeuse, avec la légèreté des turlutes et des accords plaqués au piano. Mais la reprise thématique du refrain de l'originale, cette fois étiré en longueur vers la fin de l'œuvre, ajoute un effet humoristique, presque parodique, en écho au sens tragicomique du texte de La Bolduc. L'intertextualité musicale se présente ici comme thème et variations. Dans l'opus 2, *Fin Fin*, c'est l'allusion qui domine. En effet, Allison Cameron compose ici avec des sonorités contemporaines (entendre par là : de tradition classique) en mettant à profit ses propres références, tel le traitement de la voix parlant dans l'harmonica, un peu à la manière de René Lussier dans *Le Trésor de la langue* (1999, Label Ambiances Magnétiques). La compositrice transpose ainsi avec brio la chanson populaire de La Bolduc dans le domaine de la musique contemporaine. Par conséquent, l'intertextualité musicale est ici envisagée comme un effet de lecture qui tend à un « détournement culturel » (Jenny, 1976 : 279 *sq.*) : la pièce musicale organise des éléments de « réalisation, de transformation ou de transgression » (*Ibid.* : 257) de l'œuvre originale. Il appartient donc à Cameron de reconnaître les rapports de la chanson de La Bolduc avec d'autres musiques et les mettre en relation. Sous cette forme, l'intertextualité musicale « empêche le sens

de se figer dans le discours et le récit, en le réanimant et en lui insufflant de nouvelles énergies » (Eigeldinger 1987 : 16). D'après l'analyse de Kristeva (1968 : 59-83), on peut donc dire que la compositrice n'envisage pas la chanson comme un objet clos : c'est, tout au contraire, l'occasion d'un travail approfondi où interagissent l'activité compositionnelle, les musiques existantes et la musicienne-lectrice qui produit un nouveau sens tout en *réactivant* celui de la source.

« [...] Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte d'origine [...]. » (Jenny, 1976 : 266)

Il en est de même avec la reprise de Lori Freedman, *Les Filles de campagne*. Afin d'expliquer ses choix musicaux, la musicienne cite l'œuvre *Howl* (« cri, hurlement ») d'Allen Ginsberg (1956). Là encore, il y a intertextualité musicale due aux citations du refrain et des couplets de l'œuvre-mère, ainsi qu'aux rapprochements d'avec le poème de Ginsberg. Celui-ci se traduit musicalement par des dialogues envoûtants entre la clarinette et le lyrisme du piano, entremêlés de roulements percussifs et des solos de saxophones annonçant les emprunts à la chanson de référence. Quant à l'hommage *Les maringouins* de Lee Pui Ming, la musicienne s'amuse ici à décrire au violon, aux voix et au saxophone le son produit par le battement des ailes de la femelle moustique en vol (un signal sexuel pour attirer le mâle) et le claquement des mains rageuses de l'homme cherchant à écraser l'insecte, qui se livre alors un à véritable combat : « “Les maringouins” is about when humans engage in battle with mosquitos. It is always a non-win situation for the humans¹³. » On songe d'emblée au vol du bourdon suggéré par Rimsky-Korsakov dans son opéra *Le Conte du Tsar Saltan* (1899-1900). De même, les sons d'animaux sont également simulés dans la reprise suivante, *La Pitoune*, plus particulièrement le chant des oiseaux grâce aux échantillonneurs. Mais on retiendra surtout de cette pièce le collage de paroles de la chanson de La Bolduc et celles de l'aria « Mon cœur s'ouvre à la voix » extraite de l'opéra *Sanson et Dalila* de Camille Saint-Saëns (1877), ainsi que « The Cold Song », extrait de

13. Lee Pui Ming : <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/165/>

King Arthur de Purcell (1691). Le tout s'achève sur une ambiance festive de style folklorique. Autant dire que l'intertextualité musicale abonde dans cette reprise : elle se présente tantôt sous la forme de la parodie (évocation du vol du maringouin), tantôt sous celle de la reprise thématique avec un jeu sur un thème connu, lui-même parodié. On retrouve pareille utilisation de l'intertextualité musicale dans la reprise de Joane Hétu, « À la mémoire du mythe de la conquête de l'espace de la première moitié du xx^e siècle [tels] Des fragments de R-100 qui flottent et voyagent à travers les constellations telles des météorites¹⁴. » Il s'agit du légendaire dirigeable R-100 amarré en terre québécoise en 1930 et qui déclencha les passions jusqu'à son abandon en 1932, à cause de querelles intestines. Le thème principal de la chanson de La Bolduc vient gaieusement ponctuer les séquences sonores plus introspectives. La flûte traversière puis le clavier chantent joyeusement le refrain originel sur lequel les violons strident, jusqu'au solo de la clarinette, d'une virtuosité et d'un lyrisme époustouflants tant l'instrumentiste, guidée par la plume précise de la compositrice, passe d'un style à un autre. L'ambiance est donc à l'allégresse et à la nostalgie d'un temps désormais révolu, ce que vient confirmer le dernier chapitre de l'Hommage, *Découragez-nous pas*, de Diane Labrosse. La compositrice cherche ici à condenser la philosophie tout entière de l'icône québécoise en célébrant « son courage et son optimisme », « Ces chansons "du vrai monde de c'te temps-là" continuent de nous faire sourire et de nous toucher¹⁵. » Entre rythmes endiablés, parodies militaires, brèves mélodies de passage à tous les instruments, cette composition résonne comme une musique de film d'action ponctuée, au violon, d'intermèdes du folklore québécois, bientôt imités à la guitare électrique. Ce mélange des styles font la spécificité du courant de la musique actuelle québécoise et sont ici la marque finale de ce traitement particulier de la reprise : il s'agit de dépasser l'idée de la répétition du même pour retrouver ce qui a été, mais cette fois sous une forme actuelle (mais non *actualisée*) et résolument tournée vers l'avenir.

« Certaines compositrices ont pris la chanson au pied de la lettre, d'autres ont emprunté d'autres chemins. Par exemple, la pièce d'Allison Cameron est vraiment très loin de *Finfin*

14. Joane Hétu : <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/159/>

15. Diane Labrosse : <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/164/>

Bigaouette. La composition de Joane Héту l'est également; elle a pris le prétexte de *Toujours l'R100* pour explorer l'univers des machines volantes en faisant une toute petite place à la mélodie de la chanson. » (Diane Labrosse, citée par Brunet, 2000b)

Ces hommages montrent que l'intertextualité n'est pas que la seule utilisation d'emprunts, de citations ou de reprises thématiques pour détourner l'œuvre originale de son contexte culturel et ainsi en réactiver le sens : ils cherchent à en cerner les enjeux. En analysant la manière dont une œuvre s'inscrit dans une tradition et reprend, contourne et abandonne un certain nombre de ses références, ces hommages proposent une relecture des valeurs d'une époque au regard du contexte actuel. Quels sont les enjeux de l'intertextualité mis en scène dans l'*Hommage à La Bolduc*? Quels éclairages la reprise apporte-t-elle sur l'acte de création à l'œuvre autant dans les chansons populaires engagées de La Bolduc que dans les hommages dont elles font l'objet? Quels rapports les compositrices entretiennent-elles avec cette histoire qu'elles tiennent en respect?

L'intertextualité musicale

L'intertextualité spécifie avant tout l'idiosyncrasie de l'auteur. En effet, l'œuvre de La Bolduc donne des indices sur la dimension psychologique de la chansonnière, sur la société dans laquelle elle vivait et dans laquelle ses chansons ont pu être écrites. Les musiciennes lui rendant hommage sont des lectrices qui situent l'œuvre dans une situation sociale spécifique – un milieu, une culture, une histoire. La Bolduc fait référence à des tranches de vie, à son expérience et à celle de ses contemporains qu'elle a tant cherché et su comprendre. De tels renvois informent sur la personnalité de celle qui se fait narratrice de son temps. Par conséquent, la reprise envisagée sous la forme de l'*Hommage* permet d'appréhender un personnage dans son environnement, *in vivo*. Ensuite, l'intertextualité caractérise la corrélation entre des personnages, auteur et lecteur, et la possibilité de s'identifier à leurs racines et/ou au milieu dans lequel ils évoluent. Ainsi, le lieu où La Bolduc a œuvré appartient à la mémoire culturelle de la lectrice qui réveille, à travers son hommage, ses propres références liées directement ou indirectement à ce lieu. Par conséquent, le fait que cet indice géographique soit le Québec incite les musiciennes, en tant qu'interprètes de l'œuvre bolducienne, à réactiver leur propre expérience du monde, à faire référence à leur propre mémoire.

L'intertextualité musicale est ici en relation directe avec la mémoire collective. Les hommages à La Bolduc unifient les musiciennes-lectrices entre elles dans leurs différences culturelles; toutes viennent, en effet, des quatre coins du Canada : elles ne partagent donc pas les mêmes références, notamment si l'on tient compte de la volonté d'indépendance d'une partie du Québec. Pourtant, non seulement les Canadiennes anglophones (Freedman ou Cameron) approfondissent cette histoire si particulière, mais aussi elles font en sorte de créer des liens pour renforcer leur cohésion au groupe. Peut-être communiquent-elles encore un espoir d'unité nationale? La reprise questionne finalement la problématique plus spécifique de l'esthétique. Comment reprendre les chansons de La Bolduc sans la répéter à l'identique tout en respectant ce qu'elle est et ce qu'elle a été? L'idée de ces compositrices est d'assumer leur style éclectique. Par les citations, les emprunts ou les thèmes et variations, leurs hommages se présentent comme un collage de styles que l'auditeur pourra apprécier en faisant l'effort d'aller comparer la version originale de chacune des chansons célébrées¹⁶. L'intertextualité traduit alors autant un sentiment d'éclatement qu'un sentiment d'unité : 1/ éclatement par les cultures au sein d'une même territoire, 2/ unité par la célébration d'une chansonnière et les directions en faveur des femmes que celles-ci donnait à son œuvre, et 3/ une volonté d'unité par ces compositrices anglophones, qui se jettent dans l'écriture risquée d'une célébration du folklore québécois alors qu'elles « ne connaissaient pas le travail de La Bolduc, ce fut pour elles toute une découverte » (Diane Labrosse, citée par Brunet, 2000*b*).

La chanson musicale actuelle : un engagement nationaliste et féministe

La chanson confirme ce lien à la culture du pays en raison de cette relation étroite entre la chanson québécoise et la société dans laquelle elle prend racine et se développe. Elle traduit les préoccupations sociales des individus dans leur quotidien et donne une dimension poétique à leurs aspirations nationalistes :

16. Voir notamment : <http://www.podcasters.fr/podcasts/le-gramophone-virtuel-la-bolduc--65324.html> pour des écoutes en ligne de chansons de La Bolduc.

« Je voulais faire des chansons canadiennes et non des chansons françaises. J'essayais de donner une couleur locale en employant des mots ou des expressions d'ici, sans aller carrément dans le folklore cependant. Je me servais de la structure folklorique parce que je voulais donner un air québécois. » (Lionel Daunais, cité par L'Herbier : 47-48)

La Bolduc en témoigne : la chanson discute des problèmes quotidiens et formule la parole collective dans un langage concret, la langue du peuple, affirmant des traits tantôt lyriques, tantôt humoristiques dans une grande spontanéité et habileté à transmettre sa vivacité, souvent pour dénoncer l'industrialisation par le retour à la terre : « il me fallait du matériel canadien français, québécois. Et la meilleure façon d'en trouver à cette époque, c'était d'en écrire soi-même » (*Ibid.* : 57). La langue, en effet, est l'un des saillants de la révolution culturelle québécoise : « six millions d'individus parlant presque français en Amérique sont par eux-mêmes une anarchie qui réclame qu'on le dise » (Gagné, 1974 : 26). On retrouve ces différentes quêtes chez La Bolduc (pourtant d'origine anglophone par son père irlandais, Lawrence Travers, mais de mère canadienne-française, Adeline Cyr), et l'on aurait raison d'affirmer que les hommages des sept compositrices ont su capter ces inflexions.

La chanson anime plus particulièrement le travail de Joane Héту, qui fondait, dès 1995, l'ensemble Castor et compagnie (*Mets ta langue*, 1998), et les problématiques soulevées sont, à bien des égards, les mêmes qui inspiraient les textes de La Bolduc. Après les œuvres *Musique d'hiver* (1999) et *Nouvelle musique d'hiver* (2003), Héту explorait récemment, dans les quatre mouvements (*Neige, Jamais froid, Récits de* et *Blancs paysages*) qui constituent *Récits de neige* (2008), l'hiver québécois autant dans ses aspects musicaux que dans les sensations qu'il procure. Autour de sons, d'images et d'anecdotes personnelles reliées à la neige et au froid, Héту et ses instrumentistes entonnent de courtes chansons hivernales aussi nostalgiques qu'émouvantes et amusantes. Dans l'ensemble de la production « actualiste », il s'agit, pour les musiciens, de reprendre possession de leur identité en redécouvrant leur environnement culturel : c'était encore le cas dans *Le Mensonge et l'identité*, qui marque une nouvelle collaboration entre Derome et Héту (2008). Sur la base d'une partition rigoureusement écrite, les musiciens récitent dans plusieurs langues (anglais, français, allemand, italien) autant d'histoires personnelles que d'aphorismes provenant de sources littéraires très variées. Leurs chansons

relatent des histoires intimes et des chroniques de société souvent polémistes mais toujours de nature poétique.

Ce penchant pour la contestation se retrouve dans les chansons d'André Duchesne (*Locomotive*, 1992), littéralement tournées vers la dénonciation des injustices sociales, ou encore celles du groupe de jazz contemporain d'obédience classique les Granules (1973-1981), formé par Jean Derome et René Lussier : ces musiciens associent aux chants traditionnels l'improvisation libre, la parodie musicale et autres commentaires sociaux ; d'où la question qui compose la première chanson de l'album *Au Royaume du Silencieux* (1992) : *Avez-vous travaillé?*, posée ironiquement aux bénéficiaires de l'assurance-chômage. La conception actualiste de la chanson témoigne donc des préoccupations du peuple québécois dans sa quête identitaire. Ainsi Lussier, dans le désormais célèbre *Le trésor de la langue*, fait se relayer des extraits sonores d'événements politiques qui ont marqué le Québec, tel le discours du général de Gaulle à l'Hôtel de Ville de Montréal, en 1967, ou la lecture du manifeste du Front de Libération du Québec par Gaétan Montreuil en 1970, ainsi que les réactions d'anonymes répondant à une autre question : *est-ce important de parler français au Québec?* La technique ici utilisée par Lussier consiste à transcrire les intonations et les rythmes de ces conversations enregistrées pour les imiter instrumentalement. Le musicien nous plonge dans une réflexion axée sur la quête de l'identité culturelle de la population québécoise en soulevant les problèmes de fond inhérents au débat linguistique et politique qui anime les actions en faveur, ou non, de l'indépendance du Québec. Exposant les « différents accents de la langue parlée au Québec » avec intelligence, spontanéité, finesse et humour, *Le trésor de la langue* témoigne ainsi des luttes de ceux qui résistent pour que survive le français en plein continent nord-américain, et également de ce lien évident qui lie la culture québécoise et la musique actuelle.

« Probablement à cause de mon implication dans les structures de diffusion de la culture, je dirais que la culture québécoise en musique c'est principalement une culture de la chanson. La musique actuelle n'intéresse pas du tout le gouvernement. C'est trop marginal. Ils ne comprennent pas la force créative qu'il y a dans ce milieu. Ils ne voient pas comment ça pourrait servir à définir l'identité du Québec. C'est seulement la chanson qui les intéresse. Pourquoi? Parce que c'est directement lié au fait français. Il faut que la langue soit toujours défendue, soit toujours mise de l'avant, parce qu'on est en péril un peu, tu sais. » (Joane Héту, citée par Arroyas, 2005 : 8)

Les actualistes ont tôt participé à cette prise de conscience d'une identité nationale : ils révèlent, au même titre que la chanson, la culture québécoise qu'ils vivent et chantent pleinement tout en pointant, comme d'ailleurs les premiers chansonniers, le danger d'américanisation des Québécois. C'est aussi pourquoi ils ont développé leurs propres sociétés de production, tels Arpège (groupe de rock progressif situé à Chambly, 1973) et Conventum (mené par André Duchesne et René Lussier et axé autour de la musique contemporaine, du folklore, du rock et de la poésie) ou l'Ensemble de musique improvisée de Montréal (EMIM). Évitant ainsi les centres, les festivals de jazz et de musique improvisée se développent de plus en plus sur l'ensemble du territoire québécois, avec notamment le *Sound Symposium* (événement multidisciplinaire créé en 1983 à Saint-Jean de Terre-Neuve), puis au Canada, avec les festivals de jazz à Toronto, Edmonton et Vancouver ou le Winnipeg Folk Festival (consacré à la musique folklorique traditionnelle et de folk moderne, puis de *world music*, jazz, improvisation libre, rock, poésie, *dub* ou musique punk, 1974). Se dessinent alors les orientations de ce qui définira la musique actuelle : une imagination débridée, une création collective et chaleureuse, une musique non uniformisante à la recherche de son identité, une création musicale qui s'active en présence d'un public averti et engageant, une musique au pluriel dont le sens n'est jamais déterminé d'avance, un territoire sonore franchissant les barrières entre le savant et le populaire et exprimant de nouvelles valeurs de sociabilité pour s'éloigner des lois et du marché de l'art. On assiste alors à la construction d'un véritable « champ » musical, au sens de Bourdieu (1992), dans un espace social et culturel global, avec la mise en place de stratégies d'existence, de production et d'autogestion de sa production, mais également de positions esthétiques par le rejet de certaines lois extérieures en vue d'acquiescer une (relative) autonomie, ainsi qu'une entente entre les membres musiciens qui constituent le courant musical actualiste et participent à sa continuation.

« C'est une musique issue de l'improvisation [...] Je n'ose pas parler de jazz : au contraire ça s'est souvent démarqué à partir du rock, d'un certain rock-fusion. En Amérique, Frank Zappa et Carla Bley ont ouvert le chemin [...] C'est une musique qui peut être représentée ici par l'EMIM [...], l'ancien Conventum, Montréal Transport : j'ai l'air de tous les mettre dans le même sac, mais nous participons tous d'une même pensée musicale, autant du point de vue artistique que par rapport à l'industrie. » (Danielle Palardy Roger, citée par Cauchon, 1985)

En plus de ces préoccupations, les perspectives de la chanson québécoise touchent à la condition des femmes. Celle-ci occupe une place considérable dans l'œuvre de La Bolduc et chez les musiciennes qui la célèbrent. Labrosse et Palardy Roger se sont, comme Hétu, illustrées dans le domaine de la chanson : que l'on songe aux textes des groupes qu'elles forment ou ont formés entre elles : *Wondeur Brass* (*Contes de l'amère loi*, 1986, Label Ambiances Magnétiques¹⁷) ou *Justine* (*Langages fantastiques*, 1994, Label Ambiances Magnétiques¹⁸) : leurs textes relataient, dans une optique féministe, des histoires intimement reliées à leur nature et à leur histoire de femme. La chanson québécoise offre ainsi un éclairage puissant sur les rapports que ces musiciennes entretiennent avec leur propre histoire en tant que créatrices.

L'histoire des musiciennes canadiennes

Bien que le Festival SuperMicMac ait été conçu avant tout comme un rassemblement de musiques et non « pour revendiquer quoi que ce soit¹⁹ », la question de la place des femmes se pose inévitablement étant donné la dominance féminine de ses participantes et organisatrices, dont la motivation était, toute politique mise à part, de « rendre un hommage aux femmes et à leurs créations musicales²⁰ ». L'utilisation de la reprise a donc ici plusieurs fonctions : la caractérisation d'un personnage, la mise en relation de lieux fortement connotés, le renforcement de la signification d'un mythe ou d'une œuvre, l'assurance de la cohésion d'un groupe de lecteurs. *L'Hommage à La Bolduc* permet de réactualiser l'œuvre de la chansonnière et de lui redonner une consistance et une signification nouvelles en fonction de l'époque, de l'histoire propre aux lectrices tributaires. En retour, La Bolduc, qui est un mythe, enrichit la lectrice et lui permet de saisir les faits sous un éclairage différent et une distance par rapport à l'histoire qu'elle véhicule. Cette histoire est non seulement celle des mœurs de la société québécoise mais est également celle du courage d'une

17. Voir et écouter : http://www.actuellecd.com/en/cat/am_009/

18. Voir et écouter : http://www.actuellecd.com/fr/cat/am_033/critiques/

19. Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévanec, Montréal, 23 février 2009.

20. *Ibid.*

femme qui a réussi à s'imposer dans un monde d'hommes et dans un contexte politique et social récalcitrant. Les musiciennes qui lui rendent hommage étendent ainsi la réflexion à l'histoire des femmes dans la création musicale tout au long du siècle qui vient de s'écouler par le truchement du rôle essentiel joué, depuis les années 1930, par les Canadiennes dans la musique en dehors du circuit commercial. C'est d'ailleurs le mandat des Productions SuperMusiques²¹ : promouvoir les musiques nouvelles créées sans souci du commerce, des modes en vigueur et des conditions académiques, tout en soulignant les inégalités sociales qui se répercutent dans la pratique musicale. C'est de là que se sont formés, dès la fin des années 1970, les groupes musicaux *Wondeur Brass*, *Les Poules* et *Justine* déjà mentionnés. Pour Palardy Roger, Héту et Labrosse, il fallait créer spontanément et sans contraintes : « la musique improvisée reste une des seules où sont absentes toutes ces hiérarchies, tout ces galons, au sens militaire du terme, sans toutes ces distinctions femmes/hommes » (Léandre, 2008 : 81). L'objectif est de promouvoir une « musique de femmes », c'est-à-dire une musique dont les thématiques développées seraient celles préoccupant les musiciennes, depuis leurs conditions sociales jusque leurs conditions biologiques (voir Stévançe, 2009).

S'implantant de plus en plus dans ces réseaux, les bâtisseuses de la musique actuelle découvraient alors la créativité musicale des femmes, largement dévalorisée à travers l'histoire. Elles ont voulu contribuer à l'amélioration de leur situation dans le milieu des musiques improvisées en luttant avant tout contre les préjugés tenaces. Ce changement vers le progrès pourrait d'ailleurs, à terme, permettre aux jeunes générations de pouvoir s'identifier à d'autres musiciennes, de prendre confiance en elles pour s'affirmer sur un territoire encore largement dominé par les hommes²². « Je pense sincèrement que les hommes se satisfont plus vite de leurs résultats. Notre démarche est un peu plus douloureuse, nous sommes très perfectionnistes et nous doutons beaucoup de nous-mêmes », déclarait Joane Héту (citée par Tremblay, 1992 : 22). Avec PSM, elles ont ainsi organisé plusieurs événements musicaux, dont le *Festival International des Musiciennes Innovatrices* (FIMI, Montréal, 6-10 avril 1988) puis le SuperMicMac, qui ont permis de mettre en valeur la musique écrite et jouée par les femmes.

21. <http://www.supermusique.qc.ca/fr/apropos/historique/>

22. Voir Stévançe, Sophie, « Quelle place pour la femme dans la création musicale au ^{xx}e siècle? » Actes à paraître.

« Ce SuperMicMac est une célébration, une fête organisée en l'honneur des créatrices et des innovatrices en musique, de Halifax jusqu'à Vancouver, d'hier à aujourd'hui une célébration pour se souvenir de ces fondeuses qui ont fabriqué et qui fabriquent encore la nouvelle musique [...] se souvenir de ces femmes manipulant, inventant, organisant, dirigeant, enseignant le son, l'écriture, le jeu, l'instrument, les outils/ se souvenir de ces femmes engagées dans la musique, musique qui ne cesse de se transformer à coups d'archets, de tambours, à coups de crayons et de baguettes à grands fracas de synthétiseurs, d'échantillonneurs et d'ordinateurs [...] ce SuperMicMac est un événement qui met la musique innovatrice à l'affiche et qui célèbre les femmes qui la font et la diffusent [...] car bien qu'elles soient si nombreuses, elles sont encore trop absentes de nos mémoires et de bien des programmes de concert et [même si] plusieurs d'entre elles jouent un rôle d'une importance capitale elles demeurent fort souvent dans l'ombre. Le SuperMicMac est un rassemblement, un rassemblement de musiciennes et de musiques nouvelles musiques qui elles aussi sont dans l'ombre, ombre faite par des musiques aux formes plus connues mais qui elles aussi un jour furent des musiques nouvelles. » (Palardy Roger, Danielle)

Les « SuperMémés » s'inscrivent dans la mouvance de ces musiciennes qui ont su se rassembler pour exister, après l'élan vital impulsé par le *Montreal Women's Symphony Orchestra* (fondé en 1940), qui a incité des générations entières de créatrices solidaires à se réunir à travers des dizaines de mouvements de plus en plus nombreux au fil des ans : *International League of Women Composers* (1975), *Donne in Musica* (1978), *Association of Canadian Women Composers* (1980), *The Korean Society of Woman Composers* (1981), auxquels on ajoute les revues publiées par certaines de ces organisations, tels que *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* par l'*International Alliance for Women in Music*. Ces organisations encouragent la réflexion et la créativité musicale des femmes, contribuant ainsi à l'amélioration de leur condition dans le monde de la musique. En plus de leur volonté d'établir l'égalité entre les sexes dans les méthodes pédagogiques et les manuels utilisés dans les disciplines musicales, la plupart de ces rassemblements s'attachent à la constitution des archives nationales et internationales des œuvres des musiciennes et compositrices (voir Ankhra, 1993 : 62). Les directrices artistiques des Productions SuperMusique s'inscrivent dans cette mouvance : en témoigne l'*Hommage à La Bolduc* qui montre l'apport de la célébrée à la création musicale québécoise. La reprise se manifeste ici comme un engagement de la part de musiciennes qui œuvrent à la création de leur propre patrimoine à partir de leurs racines québécoises et canadiennes.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons souhaité appréhender l'intertextualité comme une dynamique compositionnelle consciente par laquelle les musiciennes tributaires de l'œuvre de La Bolduc, en empruntant, citant, imitant ou en réorganisant certains des éléments de l'œuvre en question, l'éclairent d'une manière nouvelle, parfois jusqu'à la revisiter entièrement sans qu'il s'agisse d'une éventuelle mise au goût du jour. Ces hommages sont le fruit de langages personnels, singuliers et originaux, certes développés à partir des techniques contemporaines, mais ils cherchent avant tout à relancer le débat de la place des créatrices dans la société occidentale en célébrant l'œuvre d'une pionnière qui a bouleversé les mœurs de son époque.

Même si, par un effet de lecture, l'intertextualité valorise la subjectivité du lecteur, l'hommage n'est pas qu'un simple déversoir de pensées hétérogènes. L'auteur n'est pas « mort » : les chansons originales elles-mêmes ont pu être élaborées en rapport avec d'autres chansons et un contexte particulier. Par conséquent, l'intertextualité ne nie pas ici les références à l'auteur ni même l'existence des discours sociaux. Le texte n'est pas clos : il ne se referme pas sur lui-même et ne dépend pas que du lecteur puisque les chansons de La Bolduc s'expliquent par des causes extérieures. L'intertextualité est donc également la trace visible d'une mémoire, d'un héritage, d'une tradition musicale. La dynamique de la reprise, articulée à l'aune du champ sémantique de l'intertextualité, est donc double : elle met en relief un processus dynamique entre le niveau de lecture de La Bolduc – elle-même par rapport au monde dans lequel elle vit –, ainsi que le niveau de relecture de la chansonnière et de son temps par les musiciennes ; elles aussi appartiennent à un contexte socio-culturel précis par lequel elles décident d'entendre l'âme de la pionnière. La reprise d'une chanson nécessite de comprendre le monde, et réciproquement.

Chaque hommage est ainsi un dialogue entre deux musiques (celle de La Bolduc et celle de la musicienne qui la célèbre) et entre deux époques dans une dynamique de temporalité différente qui se transforment mutuellement. La reprise est donc tout à la fois un phénomène d'écriture (production) et un effet de lecture (réception). Elle constitue une esthétique du mouvement conduite vers l'avant. Ainsi conçue, la reprise s'élance dans une aventure inachevée dont la teneur procède de sa découverte perpétuelle. L'hommage unit ainsi l'œuvre de La Bolduc à celles de

compositrices tributaires pour la retrouver et la révéler. Avec le double thème de l'hommage et de l'engagement, la reprise devient ici un festival de chansons qui consacrent la création des musiciennes dans leurs douleurs et leurs doutes, leurs forces et leurs succès. Dans ce contexte, la reprise est la célébration d'une mémoire vive de la musique populaire qu'Québec autant qu'un questionnement sur les conditions d'existence des créatrices dans la société d'aujourd'hui. Dans le sillage de La Bolduc, elles sont toutes en route vers leur autonomie.

Bibliographie

- ANKRAH Alexandra [commissioning editor] (1993), *Women in the arts : notions of equality : ideas and observations for discussion*, Londres, Arts Council of Great Britain.
- ARROYAS Frédérique (2005), « Entretien avec Joane Héту », Montréal (11 décembre 2004), *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, vol. 1, n° 2, p. 4-9.
- BARTHES Roland (1984), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BRUNET Alain (2000a), « De l'OSM aux Djettes, on fait toute la place à la musique au féminin », *La Presse*, 8 octobre 2000.
- BRUNET Alain (2000b), « Hommage à LA super-mémé : La Bolduc », *La Presse*, Montréal, 25 octobre 2000.
- CAUCHON Paul (1985), « Wonder Brass, une nouvelle harmonie », *Le Devoir*, Montréal, 15 juin 1985.
- DUFOUR Christine (2001), *Mary Travers Bolduc : La turluteuse du peuple*, Montréal, XYZ éditeur.
- EIGELDINGER Marc (1987), *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine.
- GAGNÉ Marc (1974), *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc.
- JENNY Laurent (1976), « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- KIERKEGAARD Søren (1990), *La Reprise*, Paris, GF/ Flammarion.

- KRISTEVA Julia (1969), « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA Julia (1968), « La productivité dite texte », *Communications*, n° 11, p. 59-83.
- LÉANDRE Joëlle (2008), *À voix basse*, entretiens avec Frank Médioni, Paris, MF.
- L'HERBIER Benoît (1974), *La Chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- PALARDY ROGER, Danielle, « Célébration », <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/texte/celebration/>
- RABAU Sophie (2002), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion.
- RICARDOU Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- RICARDOU Jean (1975), « Claude Simon, textuellement », Colloque de Cerisy-la-Salle, UGE-10/18.
- SAMOYAUULT Tiphaine (2001), *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.
- STÉVANCE Sophie, *Musique actuelle*, livre à paraître aux Presses de l'université de Montréal.
- STÉVANCE Sophie (2009), « La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'«écriture féminine» », *Circuit-musiques contemporaines*, volume 19, n° 1, Presses de l'université de Montréal, janvier, p. 43-55.
- STÉVANCE Sophie, « Quelle place pour la femme dans la création musicale au XXI^e siècle? ». Actes à paraître.
- TREMBLAY Danielle (1992), « Quand les femmes se mêlent d'improvisation – entretiens avec Joane Héту et Danielle P. Roger (Justine) », *Musicworks*, n°54, p. 20-23.
- WALLIS Wilson D. & WALLIS Ruth Sawtell (1955), *The Micmac Indians of Eastern Canada*, University of Minnesota, Minnesota Archive Editions.

Sites Internet

Écoutes en ligne de chansons de La Bolduc : <http://www.podcasters.fr/podcasts/le-gramophone-virtuel-la-bolduc--65324.html>

<http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/165/>

<http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/159/>

http://www.actuellecd.com/en/cat/am_009/

http://www.actuellecd.com/fr/cat/am_033/critiques/

<http://www.supermusique.qc.ca/fr/apropos/historique/>

<http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/texte/celebration/>
